



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

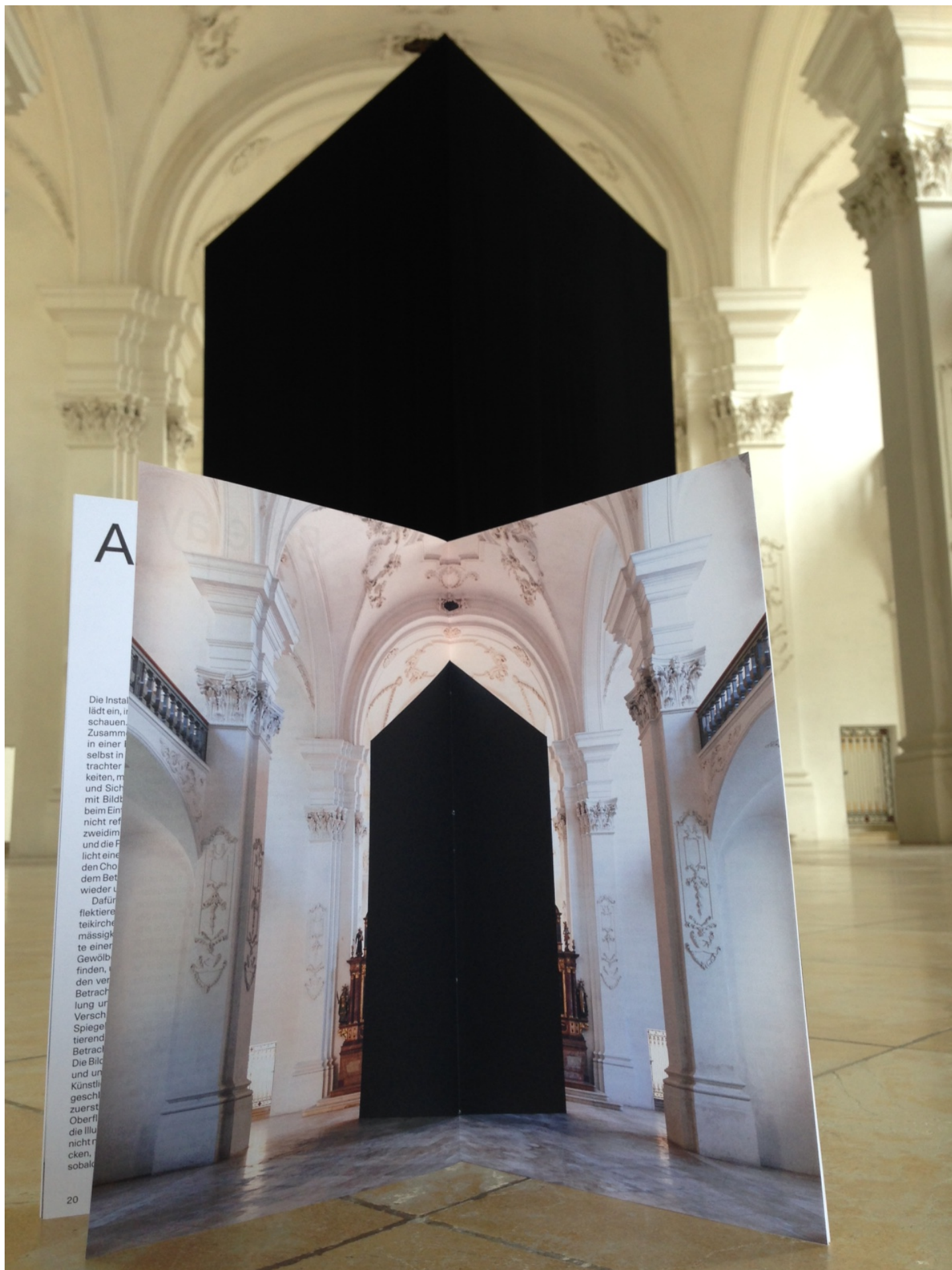
**fleck / flush / flaque: Von der Schwärze des Sehens = On the blackness of
vision = De la noirceur du voir**

Binotto, Johannes

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-111943>
Book Section

Originally published at:

Binotto, Johannes (2015). fleck / flush / flaque: Von der Schwärze des Sehens = On the blackness of vision = De la noirceur du voir. In: Haus am Gern, H. Aire de bellelay. Biel: Edition Haus am Gern, 25-37.



A

Die Instal-
lädt ein, in
schauen.
Zusamm-
in einer
selbst in
trachtet
keiten, m
und Sich
mit Bild
beim Ein
nicht ref
zweidim
und die P
licht eine
den Cho
dem Bet
wieder u
Dafür
flektiere
teikirche
mässigk
te einer
Gewölbe
finden, e
den ver
Betrach
lung un
Versch
Spiegel
tierend
Betrach
Die Bild
und un
Künstli
geschl
zuerst
Oberfl
die Illu
nicht r
cken, s
sobald

fleck / flush / plaque
Von der Schwärze des Sehens

Johannes Binotto

Wir treten ein. Wir schauen. Und sind damit bereits verloren, rettungslos in die Falle gegangen. Wir glauben, etwas zu sehen. Aber wir täuschen uns. Wir treten vor, sehen ins Schwarze und sehen es nicht.

Denn Schwarz sieht man nie. Schwarz ist unsichtbar.

Das scheint eine widersinnige Behauptung zu sein, ist Schwarz doch das, was wir selbst bei geschlossenen Augen noch sehen. Doch zeigt gerade dies, dass Schwarz offenbar nicht über die Augen in unsere Wahrnehmung gelangt. Wenn Sehen physikalisch bedeutet, dass Lichtstrahlen die Netzhaut im Auge treffen, von wo sie, in elektrische Lichtimpulse übersetzt, an das Gehirn weitergeleitet werden, welches die Lichtimpulse wieder zu Bildern zusammensetzt, dann kann die Schwärze, welche keine Lichtstrahlen aussendet, auch nicht gesehen werden. Was kein Licht abstrahlt, dafür sind wir blind.

Wissenschaftler der britischen Firma Surrey NanoSystems haben unlängst unter dem Namen «Vantablack» eine Substanz entwickelt, welche das schwärzeste bisher bekannte Material der Welt sein soll. Aufgebaut aus einer Art Teppich aus Kohlenstoff-Nanoröhren absorbiert Vantablack Licht nahezu restlos und reflektiert einzig noch 0.035% der auf seine Oberfläche auftreffenden Strahlung. Wer Proben von Vantablack besichtigen konnte, beschreibt den Effekt so, als habe man gar kein Material vor sich, sondern als würde man direkt in ein schwarzes Loch schauen. Tatsächlich haben die Betrachter Vantablack auch gar nicht gesehen. Wie sollten sie auch, da das Material doch keine Lichtstrahlen reflektiert und sich folglich nicht auf der Netzhaut des Betrachters abzeichnen kann? Absolutes Schwarz sieht man nicht. Sichtbar ist nur der Rand, die Kante, dort, wo der sichtbare Raum plötzlich aufhört und sich ein Fleck des Nichtsichtbaren auftut. An der Grenze des Sehens errahnen wir das Schwarze.

Unsichtbar zu sein bedeutet denn auch nicht, nicht wahrnehmbar zu sein. Ganz im Gegenteil. In Hermann von Helmholtz' «Handbuch der Physiologischen Optik» von 1867 heisst es: «Das Schwarz ist eine wirkliche Empfindung, wenn es auch durch Abwesenheit alles Lichts hervorgebracht wird. Wir unterscheiden die Empfindung des Schwarz deutlich von dem Mangel aller Empfindung. Ein Fleck unseres Gesichtsfeldes, von welchem kein Licht in unser Auge fällt, erscheint uns schwarz, aber die Objecte hinter unserem Rücken, von denen auch kein Licht in unser Auge fällt, mögen sie nun dunkel oder hell sein, erscheinen uns nicht schwarz, sondern für sie mangelt alle Empfindung.»¹ Schwarz wird empfunden, gerade weil es sich als Abwesenheit so vehement bemerkbar macht. Wie ein Phantomschmerz erscheint die Wahrnehmung von Schwarz dort am schärfsten, wo sich inmitten des Sichtbaren ein Loch auftut. Wir sehen umso schärfer, wo es inmitten des Sichtbaren nichts zu sehen gibt.

Diese Paradoxie, dass Schwarz zwar den Ausfall aller Sichtbarkeit bezeichnet, zugleich aber gerade dadurch unsere Wahrnehmung schärft oder sogar erst ermöglicht, schlägt

1 Hermann von Helmholtz: *Handbuch der Physiologischen Optik*, Leipzig: Voss 1867, S. 281.

sich in einem Medium wie dem des Films auch technisch nieder: Nimmt man einen Filmstreifen zur Hand, wird man sehen, dass sich zwischen den Einzelbildern eines Films immer Lücken befinden, lauter schwarze Balken. Darüber hinaus wird der Film in der Kamera ruckartig und von einer Blende skandiert durch den Apparat gezogen und auch bei der Projektion im Kino wird jeweils der Moment, wenn der Film von einem Bild zum nächsten vorrückt, von einer Blende kaschiert. 24 Bilder pro Sekunde – die Geschwindigkeit, mit welcher Filme im Kino gezeigt werden – das bedeutet auch folglich 24 mal pro Sekunde absolute Finsternis. So sitzen wir, wenn wir einen zwei-stündigen Film betrachten, tatsächlich eine Stunde lang im Dunkeln. Im Kino sehen wir immer nur zur Hälfte. Die Dunkelheit aber, das Schwarz der Blende, ermöglicht erst, dass wir im Kino überhaupt etwas sehen. Würde nämlich die Blende fehlen und der Filmstreifen ununterbrochen, ohne Skandierung durch den Apparat laufen, wäre auf der Leinwand nichts ausser einem undurchdringlichen Gewimmel zu erkennen. So basiert die Illusion des lebendigen Bildes auf einem überraschenden Widerspruch: Damit auf der Leinwand bewegte Bilder gesehen werden können, müssen diese von der Dunkelheit durchzuckt werden. Erst die Abwesenheit von Licht öffnet uns die Augen.

Auf einem der Bilder von *Haus am Gern* zieht sich ein dunkler Strich über eine Oberfläche, von der wir nicht genau sagen können, ob es sich um Haut oder Erdboden, Sand oder Epidermis handelt. Das Dunkle aber, so wird man sehen, wenn man mit den Augen näher an die Fotografie herangeht, ist jene Zone, in der das Bild tatsächlich scharf ist. Was dunkel erscheint, ist in Wahrheit der Ort mit den besten Sichtverhältnissen. Erst wo wir Schwarz sehen, sehen wir richtig. Auf einem anderen Bild ist eine Ansicht der Erde zu sehen, wie sie im dunklen Weltraum schwebt, dem Universum ausgesetzt, ohne schützenden Atmosphärenmantel. Ein Streifen gleissenden Sonnenlichts strahlt noch über die Wasseroberfläche des blauen Planeten, doch unmittelbar darüber lauert schwarzes Nichts, unwirtlicher *outer space*. Dieser Weltraum aber ist eigentlich nur eine Schwarzblende, mit welcher der Himmel abgedeckt und aus dem Bild gelöscht wurde. Indem die Künstler etwas in die Kamera hinein halten, werfen sie die Kamera selbst aus der Atmosphäre hinaus. Das simple Verfahren ermöglicht einen Quantensprung auf Seiten des Betrachters, denn durch den Einbruch des Schwarzen ins Sehfeld verkehrt sich unsere gesamte Optik: ein Bild, gemacht an einem Strand unserer Erde, wird plötzlich zum Blick aus einer Raumkapsel. Mehr noch: Die hier und jetzt erfolgte Aufnahme wird zu einem Blick aus der Zukunft, denn wir beginnen angesichts dieses Bildes zu erahnen, wie es dereinst sein wird, wenn das Schwarze nicht nur einen Teil, sondern das ganze Bild bedeckt, wenn die Sonne für immer untergegangen sein wird und die ewige Nacht des Weltraums uns umhüllt.

«Nach dem Tod der Sonne wird es kein Denken mehr geben, welches wissen könnte, dass das der Tod war» schreibt Jean-François Lyotard. «Man kann ein so reines und einfaches Ende überhaupt nicht denken, denn «Ende» bedeutet «Grenze», und man muss auf beiden Seiten der Grenze stehen können, um sie zu begreifen.»² Das Schwarz als absolute Dunkelheit entpuppt sich als Grenze des Denkens, an das man sich herantasten, das man aber nie vollständig denken kann, so wie man auch das Schwarze nie sehen, sondern nur am Rand erahnen kann. Es ist da, wir spüren es, nehmen es wahr. Aber wir können es nicht denken.

Eine Reflexion des Schwarzen ist nicht möglich – im übertragenen, aber auch im optischen Sinne. Denn da Schwarz kein Licht reflektiert, kann es auch seinerseits nicht reflektiert, nicht gespiegelt werden. Wer eine Probe des Vantablack-Materials vor einen Spiegel hält, sieht auch im Spiegel nichts ausser einem schwarzen Loch. Dieses schwarze Loch im Spiegel aber ist nicht etwa Spiegelung von Schwarz, es ist das Schwarz selber. Diese Unterscheidung ist bedeutsam. Während der Spiegel von

2 Jean-François Lyotard: «Ob man ohne Körper denken kann» in: Ders.: *Das Inhumane*. Wien: Passagen 2001, S. 20.

allem Sichtbaren nur Abbilder wiedergibt, ist absolutes Schwarz im Spiegel von genau derselben Ordnung wie das «originale» Schwarz. Schwärzer als schwarz gibt es nicht und helleres Schwarz wäre kein Schwarz mehr. Absolutes Schwarz bleibt immer sich selbst, auch im Spiegel. Vom Unsichtbaren kann es kein Simulakrum geben. So wie sich Schwarz nicht zeigt, zeigt auch der Spiegel nichts, wenn man Schwarz zu spiegeln versucht. Was wir als Flecken im Spiegel erkennen, sind nicht Abbilder des Nichts, sondern das Nichts selbst. Der Spiegel ist an diesen Stellen leer. Es ist diese Leere des Schwarzen, die uns Angst macht, so wie im Fall jener Psychotikerin, von der die Psychoanalytikerin Gisela Pankow berichtet, die eines Tages im Spiegel um ihr Gesicht herum schwarze Flecken zu sehen beginnt und zugrunde zu gehen droht an ihrer Angst.³ Ob die Patientin tatsächlich halluziniert, wie es die Analytikerin behauptet? Ist es nicht vielmehr so, dass die junge Frau zu klar sieht? Halluzinationen decken Löcher zu, hier indes gehen Löcher auf, die einen zu verschlingen drohen.

Maurice Blanchot beschreibt in seinen Überlegungen zur Nacht, dass gerade die Halluzinationen, die einen des Nachts und in den Träumen heimsuchen, Versuche sind, ein absolutes Verschwinden zu verhindern und den Blick abzuwenden von dem Unsichtbaren, das einen verschlingt: «Das ‹Gespenst› ist da, um das Gespenst der Nacht zu verdecken, zu besänftigen. Jene die glauben, Gespenster zu sehen, sind die, welche die Nacht nicht sehen wollen, die sie mit dem Schrecken kleiner Bilder füllen, sie beschäftigen und ablenken, indem sie sie fixieren.»⁴ Die Schreckensbilder, seien sie auch noch so grässlich, sind letztlich ein Schutzzauber. Das Monstrum ist, wie es der Name schon sagt, immerhin etwas, das sich zeigen lässt. Und in diesem Zeigen besteht bereits eine erste Bannung. Monster sind somit Fetische, Schutzbilder, die uns erfolgreich abschirmen gegen jene absolute Nacht, von der Blanchot, jenes ultimative Ende, von welchem Lyotard spricht. Das Monstrum lässt sich sehen und lässt sich denken. Die Schwärze aber, die sich nicht fixieren lässt, weil man sie nicht sehen kann, entzieht sich uns und zieht uns dabei unrettbar in sich hinein.

Es ist verblüffend, dass dieses Schwarz, welches in seiner radikalsten Form nicht weniger als die absolute Grenze unseres Denkens darstellt, gleichwohl die Bedingung unserer Wahrnehmung darstellt. Filme könnte man nicht sehen, wären sie nicht vom Schwarz der Blende skandiert, und auch das menschliche Auge selbst funktioniert bekanntlich nur Dank jener Stelle im Auge, an der die Sehnerven aus dem Augapfel treten. Diese Papille genannt Austrittsstelle des Sehnervs, dieser Punkt, denn alle visuellen Reize passieren müssen, wenn sie ins Hirn gelangen sollen, ist selber für jegliches Licht unempfindlich. Die Papille ist das, was sich im Gesichtsfeld als blinder Fleck bemerkbar macht. So bildet dieses Stückchen absoluter Unsichtbarkeit buchstäblich den Grund all unseren Sehens. Ein schwarzes Loch tut sich auf, inmitten unseres Auges und doch ist es gerade hier, wo man sieht.

Haus am Gern versucht somit das Unmögliche, nämlich mit allen möglichen Praktiken diesen eigentlich unsichtbaren Ausgangspunkt des Sehens wieder zu sehen zu geben, indem sie überall dunkle Löcher aufspüren, diese aufreißen und erweitern, indem sie zusätzliche blinde Flecken in unser Gesichtsfeld malen und damit unseren Blick verdunkeln und zugleich intensivieren. Schwarz, dem Phänomen, das man nicht sehen, sondern nur erahnen kann, versuchen die Bilder uns anzunähern und uns in einen ähnlichen Zustand zu versetzen, wie die Psychotikerin vor ihrem befleckten Spiegel. So gerät beim Betrachten dieser Bilder mit ihren schwarzen Flecken unsere Wahrnehmung an ihre Grenzen und ebenso unser Denken. «La reproduction interdite», so hat René Magritte eines seiner Bilder genannt, doch statt verbotener Abbildungen sehen wir bei *Haus am Gern* etwas ungleich Verblüffenderes: Abbildungen des Verbotenen, Ansichten dessen, was man eigentlich nicht sehen kann. Und so ähneln diese Bilder denn auch eher jener Reise, die in jenem Buch beschrie-

3 Vgl. Gisela Pankow: *Gesprenzte Fesseln der Psychose. Aus der Werkstatt einer Psychotherapeutin*, München, Basel: Ernst Reinhardt 1968, S. 67 – 70.

4 Maurice Blanchot: *Der literarische Raum*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2012, S. 167.

ben wird, das wir in Magrittes Bild auf einem Sims liegen sehen, den Abenteuern Arthur Gordon Pym's.

In Edgar Allan Poes Roman «The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket» reist ein junger Abenteurer ans Ende der Welt und an die Grenzen der Vorstellungskraft. Die letzte Station an der Pym und seine Mannschaft nach all den Qualen und Schrecken ihrer langen Reise stranden, ist eine Insel der Schwärze, deren schwarzer Strand von schwarzem Wasser umspült wird und deren Bewohner eine Hautfarbe von tiefstem Schwarz haben. Nicht nur, dass die Eingeborenen noch nie weisse Menschen gesehen haben, die Farbe Weiss an sich ist ihnen gänzlich unbekannt und versetzt sie derart in Aufregung, dass sie die Schiffbrüchigen schliesslich umbringen und deren Schiff verbrennen. Pym aber gelingt die Flucht. Seine letzten Wege führen ihn durch ein Labyrinth aus schwarzen, rätselhaft geformten Felsblöcken und Spalten. Und was ihn jenseits des Labyrinths erwartet, ist gleissendes Weiss. Und in diesem Weiss wiederum erwartet ihn ein Wesen: «Da aber erhob sich in unserm Pfade eine verhüllte menschliche Gestalt, sehr viel grösser an Glied-Massen, als sonst ein unter Menschen je Hausendes. Und die Tönung der Haut der Gestalt, war von der völligen Weissniss des Schnees.»⁵ So die letzten Worte von Pym's Bericht.

Diese Reise durch die absolute Finsternis, die schliesslich in gleissendem Weiss endet, so hat der französische Literaturtheoretiker Jean Ricardou vorgeschlagen, ist eigentlich eine Reise ans Ende der Buchseite.⁶ Die schwarzen, rätselhaft geformten Felsen zwischen denen Pym sich vortastet, sind nichts anderes als die schwarzen Lettern auf der bedruckten Seite, und was danach kommt, ist nichts anderes als das leere Weiss des unbedruckten Papiers. Das Buch, das wir lesen, ist nicht länger nur materieller Träger der Erzählung sondern wird selber zu deren Schauplatz, durch den die Romanfigur stolpert und sich in dessen Labyrinth aus Buchstaben auf weissem Papier verirrt. Beschreibung und Beschriebenes, die Reise und ihr schriftlicher Bericht fallen in eins. Und so wie Pym, so hat sich auch unser lesendes Auge in diesem Labyrinth verirrt. Am Ende des Romans, am Ende der Seite sind auch wir verloren in der Leere des weissen Papiers. Erschrocken schlagen wird das Buch zu und absolute Dunkelheit senkt sich über den Text.

Ähnlich geht es uns, wenn wir uns der Schwärze in den Bildern von *Haus am Gern* aussetzen. Auch hier begeben wir uns wie Pym auf eine Reise durch rätselhafte Landschaften, die von schwarzen Löchern und dunklen Schatten bevölkert werden. Und die schwarze Tinte, mit welcher Poe seine Abgründe aufs Papier kritzelt, ist auch die schwarze Farbe, welche auf diesen Bildern verschüttet wird. Es hat also durchaus recht, wer ob den zwei riesigen schwarzen Flügeln in der Abteikirche von Bellelay auch an ein riesiges Buch denkt, das zugeschlagen vor ihm steht. Doch statt dieses Buch zu verschlingen, verschlingt es uns. Und gleiches wird auch jenem passieren, der sich durch dieses Buch blättert, das er jetzt in Händen hält.

In Poes Erzählung «The Fall of the House of Usher» erscheint das titelgebende Gemäuer zunächst als Spiegelung im schwarzen Tümpel vor seinen Toren, und es ist in dieser pechschwarzen Lache, in der das Haus am Ende versinken wird.⁷ Dieser Tümpel aber, der Bilder erschafft und wieder verschlingt, ist nichts anderes als das Tintenfass auf Poes Schreibtisch. Auf einem Bild von *Haus am Gern* wird ein Loch in der Erde so erweitert, indem der angrenzende Bereich mit schwarzer Tinte bemalt wird und es fragt sich, was wohl schlimmer ist: ein tatsächliches oder ein nur gemaltes Loch? In einer realen Senke wird man irgendwann am Boden aufschlagen. Aus gemalten Abgründen aber gibt es kein Entrinnen, denn wie soll man aus etwas herauskommen, in

5 Edgar Allan Poe: «Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket» Übersetzt von Arno Schmidt in: *Das gesamte Werk in zehn Bänden, Band 3*, (Hrsg. v. Kuno Schuman und Hans Dieter Müller), Herrsching: Pawlak 1980, S. 396.

Edgar Allan Poe: «The Narrative of Arthur Gordon Pym» in: *Poetry and Tales*, New York: Library of America 1984, S. 1141.

6 Vgl. Jean Ricardou. «Le Caractère singulier de cette eau», *Critique* 243–244 (Août – Septembre 1967), S. 718 – 733.

7 Vgl. Edgar Allan Poe: «The Fall of the House of Usher» in: *Poetry and Tales*, New York: Library of America 1984, S. 317–336.

das man nie hineinkam? House of Usher – *Haus am Gern*, wir sind verloren, hier wie dort in der Dunkelheit.

Die Schwärze hält uns gefangen, egal wie weit wir die Augen, wie weit wir die Seiten dieses Buches zu öffnen versuchen. Wir bleiben blind und sehen darin viel zu viel.

Wir treten hinaus. Wir schauen nicht. Und sind noch immer verloren, tiefer in der Falle als je zuvor. Wir glauben, nicht zu sehen. Aber wir täuschen uns.

Es hört nicht auf.

Ganz am Ende steht noch immer: Bitte umblättern! Nach hinten!

Haus am Gern

Das Bieler Künstlerpaar Barbara Meyer Cesta und Rudolf Steiner arbeitet seit 1998 unter dem Label Haus am Gern an interdisziplinären Projekten. Im Fokus ihres Schaffens stehen gesellschaftsrelevante Themen, die sie sich mit Leichtigkeit, Ironie und einem Sinn für raffinierte Kritik aneignen und in kontextspezifische Werke übersetzen. Ihr künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch Medienvielfalt aus, in der Zeichnung, Fotografie, Video, Objekt, Installation und Performance im Rahmen von konzeptuellen Arbeiten zueinander in Beziehung gesetzt werden.

The artist couple Barbara Meyer Cesta and Rudolf Steiner has worked together on interdisciplinary projects under the label Haus am Gern since 1998. Their work focuses on socially relevant topics, which they appropriate and translate into context specific art works with lightness, irony and a sensibility for clever critique. Their work is characterized by a diversity of media, where drawing, photography, video, objects, installation and performance are placed in relation to each other in a conceptual framework.

Le duo d'artistes biennois Barbara Meyer Cesta et Rudolf Steiner travaille depuis 1998 sous le label Haus am Gern. Au centre de leurs projets interdisciplinaires se trouvent des thèmes actuels de la société qu'ils s'approprient avec légèreté et ironie, avec un sens de la critique raffinée, thèmes qu'ils traduisent dans des œuvres adaptées au contexte. Leur travail se distingue par une diversité de moyens médiatiques où les objets, le dessin, la photographie, la vidéo, l'installation et la performance sont mis en relation dans une approche conceptuelle.

Dr. Johannes Binotto

Dr. Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler, freier Autor und Dozent am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Filmtechnik und/als Psychoanalyse, Signalstörung und Affekt, sowie die Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Literatur- und Medienwissenschaft. Er hat mit einer umfassenden Studie zum Raum des Unheimlichen promoviert, daneben zählen zu seinen zahlreichen Publikationen etwa Beiträge zur Rauminszenierung in der Fotografie, zu Digitalität und Fragmentierung bei James Bond; zum Mafioso als männlichem Hysteriker oder zur Übernatürlichkeit von Filmfarbe. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto is a theorist of culture and media, independent author and lecturer in the Department of Media Studies at the University of Basel. His current research areas are film technology and/as psychoanalysis, signal perturbation and affect, as well as the intersections of theories of space, literature, and media theory. He completed his PhD with an extensive study on the space of the uncanny and has published widely on topics including the staging of space in photography, digitality and fragmentation in James Bond films, the mafioso as male hysteric and the supernatural character of film color. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto est chercheur en sciences culturelles et sciences des médias. Il est également auteur libre et professeur au séminaire des sciences des médias à l'Université de Bâle. Actuellement ses recherches se concentrent sur la technique cinématographique et/ou comme psychanalyse, sur l'interférence entre signaux et affect, ainsi que sur les interfaces entre théorie de l'espace, littérature et sciences des médias. Sa thèse doctorale est une recherche exhaustive sur l'espace de l'inquiétante étrangeté. Ses nombreuses publications traitent de sujets aussi divers que la mise en scène de l'espace dans la photographie, la digitalité et la fragmentation dans James Bond ainsi que sur le Mafieux comme type masculin hystérique ou encore sur le caractère supranaturel de la couleur dans le film. www.schnittstellen.me

Impressum/Colophon

Cette publication paraît à l'occasion de l'exposition
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This publication is published on the occasion of the exhibition

Haus am Gern : AIRE DE BELLELAY
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, 27.6. – 13.9.2015

AIRE DE BELLELAY Installation
Masse/Dimensions: 900 x 560 cm, zweiteilig/two parts/deux parties
alluVial-Folienspiegel; Bühnenvelours / Stage velour/Velours de scène
«Yverdon»; Unterkonstruktion/substructure/sous-construction:
Aluminium
Beiheft/Insert/Supplément mit Foto-Essay/with Photo essay/
avec Essai photographique: 133-teilig/133 parties/133 parts

Ausstellung/Exhibition/Exposition
Jury: Henri Mollet, Valentine Raymond, Arno Hassler,
Germaine Fendt, Marina Porobic
Kuratorin/Curator/Commissaire: Marina Porobic
Montage/Installation: Oliver Reif alluVial GmbH, München; Silber Ingold;
Working Tiger; Fabian Saurer; Iris Brodbeck, Cyril Hübscher,
Steve Crelier SA, Porrentruy; Schlegel AG, Basel
Administration: Monique Moll

Publication/Publikation
Herausgeber/Editor/Editeur: Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
Maison d'édition/Verlag/Publisher: Edition Haus am Gern, Biel/Bienne
Autoren/Authors/Auteurs: Haus am Gern, Marina Porobic, Johannes Binotto
Übersetzung/Translation/Traduction: Clara Wubbe, Transit txt Fribourg,
Kate Whitebread
Lektorat/Proofreading/Lectorat: Jean-René Carnal, Sadie Plant,
Alice Henkes, Andrea Zimmermann

Grafik/Graphic design/Graphisme: B & R, Noah Bonsma und Dimitri Reist
Fotografie/Photographer/Photographe: Haus am Gern, Rudolf Steiner
Schrift/Typeface/Polices: Unica77 LL Regular/Italic
Papier/Paper/Papier: Black Magic, Aspero Volume White 1.5, OpakoSatin
Druck/Print/Impression: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg D
Auflage/Run/Tirage: 600

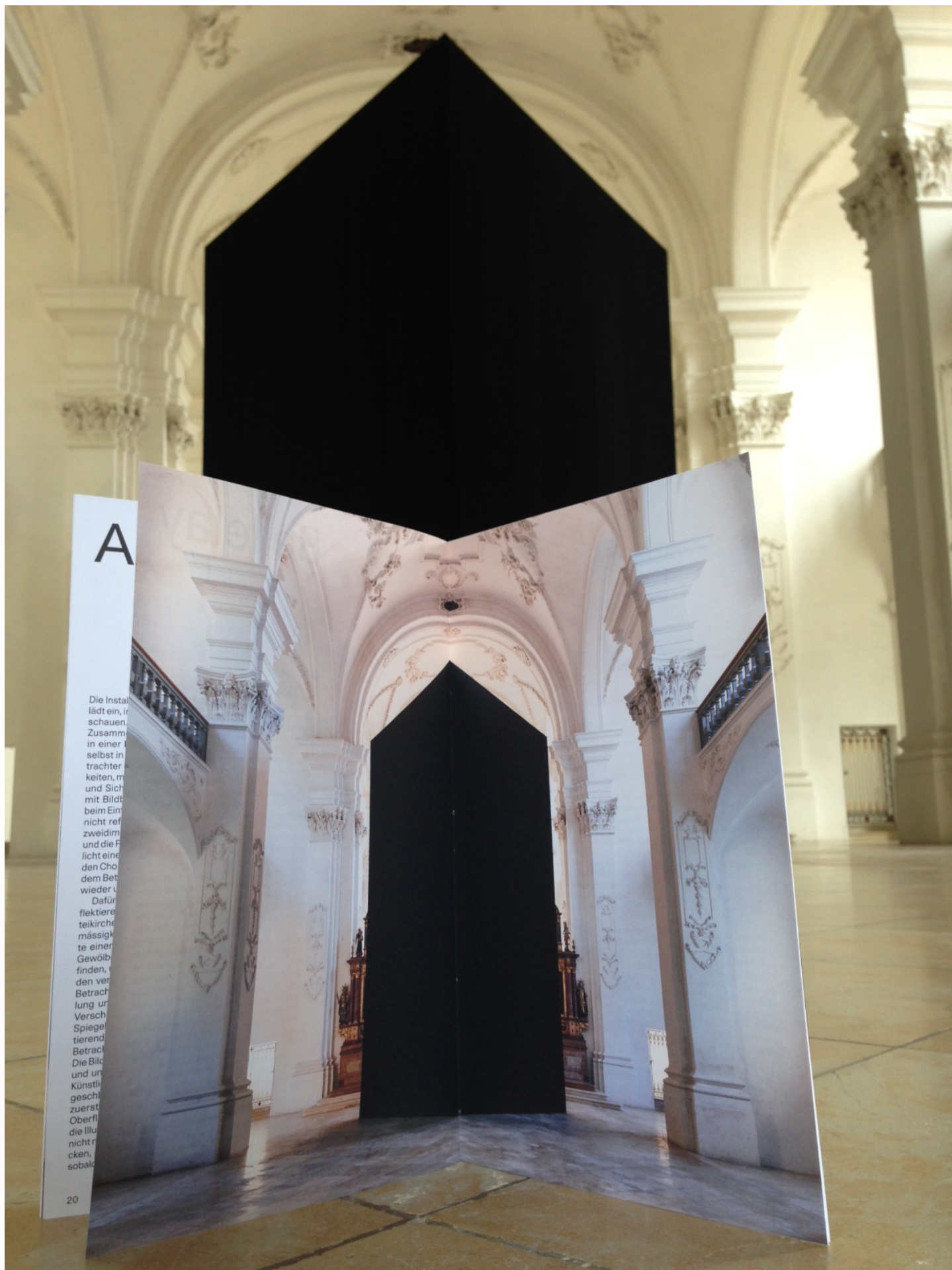
Vorzugsausgabe/Limited edition/Edition de tête
Mit einem Originalwerk von Haus am Gern, signiert und nummeriert/
with an original work by Haus am Gern, signed and numbered/avec une
oeuvre originale de Haus am Gern, signée et numérotée 1/30 – 30/30

Dank/Thanks/Remerciements
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, Marina Porobic, Johannes Binotto,
Michael Heitz, Ruedy Schwyn, Antonio Herrera, Georg Traber, Hans Aff,
Hans Koch, Daniel Glaus, Big Zis, Max Usata.

Ausstellung und Publikation entstanden dank der grosszügigen
Unterstützung von/This exhibition and the publication were realised
thanks to the generous support by/Cette exposition et publication
ont pu être réalisées grâce au généreux soutien de



© 2015 Bilder/Images/Pictures: Haus am Gern www.hausamgern.ch
© 2015 Texte/Textes/Texts: Marina Porobic, Johannes Binotto
© Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
© 2015 Edition Haus am Gern, Biel/Bienne www.edition-hausamgern.ch
ISBN 978-3-9524192-2-9



A

Die Instal-
lädt ein, in
schauen.
Zusamm-
in einer
selbst in
trachtet
keiten, m
und Sich
mit Bild
beim Ein
nicht ref
zweidim
und die P
licht eine
den Cho
dem Bet
wieder u
Dafür
flektiere
teikirche
mässigk
te einer
Gewölbe
finden, e
den ver
Betrach
lung un
Versch
Spiegel
tierend
Betrach
Die Bild
und un
Künstli
geschl
zuerst
Oberfl
die Illu
nicht r
cken, s
sobald

fleck / flush / plaque
On the Blackness of Vision

Johannes Binotto

We step inside. We look. And thus we are already lost, hopelessly caught in a trap. We believe we see something, but we are deceived. We step closer; we look into the blackness, but we do not see it.

For black is never seen. Black is invisible.

This statement seems counter-intuitive, since black is that which we continue to see even with our eyes closed. But this is precisely what suggests that black does not reach our perception through the sense of vision. According to physics, seeing occurs when rays of light strike the retina of our eyes, where they are transformed into electrical signals that are then transmitted to the brain, which in turn reconfigures light impulses into images. Blackness, then, does not emit light rays, and hence cannot be seen. We are blind to that which does not radiate light.

Scientists at the British firm Surrey NanoSystems recently developed a substance under the brand name “Vantablack”, which claims to be the blackest known material in the world. Composed of a kind of carpet of carbon nanotubes, Vantablack absorbs light almost completely and reflects only a small remaining 0.035% of its surface radiation. Those who have seen samples of Vantablack say it is like not looking at any substance at all, but as if one was looking directly into a black hole. In fact, these people have not actually seen Vantablack at all. How could they, when the material does not reflect light rays and so cannot imprint itself on the retina of the beholder? Absolute black remains unseen. Only its margin is visible, the edge at which visible space suddenly ends and a spot of invisibility opens up. Blackness is what we imagine to lie at the limits of vision.

To be invisible does not therefore mean to be imperceptible – quite the contrary. Herman von Helmholtz’s 1867 *Handbuch der Physiologischen Optik* states that: “Black is a real sensation, even though it is produced by the absence of light. We differentiate our perception of black clearly from a lack of all sensation. A stain in our field of vision, from which no light reaches our eyes, appears black to us, but the objects behind us, from which equally no light reaches our eye, be they light or dark, do not appear black to us, but rather we have no sensation of them at all”.¹ Black is perceived precisely because it makes itself felt so vehemently as an absence. Like a phantom pain, our perception of black appears strongest where it opens as a lacuna at the heart of the visible. We see more sharply where, in the midst of the visible, there is nothing to see.

That black signifies a breakdown of all visibility which simultaneously enhances and even enables perception is a paradox which has technical implications for a medium such as film. If we examine a filmstrip, we can see that the individual images of the film are separated by gaps, black bars. The film is also interrupted by the shutter which constantly opens and closes in the process of filming as well as during the film’s projection in cinema. The shutter thus conceals the actual succession of images, closing each time that the film strip inside the apparatus moves from one frame

1 Hermann von Helmholtz: *Handbuch der Physiologischen Optik*, Leipzig: Voss 1867, p. 281. (own translation)

to the next. 24 frames a second – the speed at which films are shown at the cinema – therefore also means absolute darkness 24 times a second. This means that while watching a two-hour film, we actually sit in complete darkness for an hour. At the cinema we only ever see half of what is going on. But it is this very darkness, the blackness of the shutter, which enables us to see anything in the first place. If the shutter were missing and the filmstrip were to run through the apparatus without interruption, we would be unable to see anything at all on screen. The illusion of the moving image is thus based on a surprising paradox: for moving images to be visible, they must be interrupted by their very opposite: absolute darkness. It is only with the absence of light that our eyes are opened.

In one of the images by Haus am Gern, a dark line cuts across a surface which we cannot clearly identify as skin or earth, sand or epidermis. But if we put our eyes closer to the surface of the photograph, we can see that the dark area is in fact the one point at which the image is actually in focus. What seems dark is in fact the place of greatest visibility. We only see properly nowhere we see black. Another picture shows the earth as a planet which appears to be floating in the darkness of space, exposed to the universe without a protective mantle of the atmosphere. A strip of sunlight glistens on the water of the blue planet, but immediately beyond looms black nothingness, inhospitable outer space. In fact, what looks like the darkness of space is, however, simply a black blind with which the sky has been masked out and thus deleted from the image. The effect is both simple and radical: what looks like outer space is in fact just a panel held in front of the camera. By placing something in front of the lens, here and now, it looks as if the artists had thrown the camera out of this world. This simple operation lets the viewer make a quantum leap, for the irruption of blackness into our field of vision inverts our entire perspective. An image taken on a beach here on earth suddenly becomes the view from a space capsule. And the snapshot made in the here and now becomes a glimpse from the future too, for while looking at this picture we begin to sense how it might be when blackness will cover not just part of the image but all of it, when the sun will have sunk forever and the eternal night of deep space will surround us.

“After the sun’s death there won’t be a thought to know that its death took place”, writes Jean-François Lyotard. “Such a pure and simple end cannot be thought, for ‘end’ means ‘limit’ and one must be able to stand on both sides of the boundary in order to comprehend it”.² Blackness as absolute darkness reveals itself as the outer limit of the mind, which one can approach but never fully comprehend, just as one can never fully see black, but only sense it at the border of our vision. It is there, we can perceive it, we can sense it; but we cannot think it.

Thus, there can be no reflection of blackness, in either a metaphorical or an optical sense: because black does not reflect light, it cannot itself be reflected or mirrored. If we were to place a sample of the substance Vantablack in front of a mirror, we would still see nothing in the mirror but a black hole. This black hole in the mirror, however, is not at all a reflection of black; it is blackness itself. This is a significant distinction. While the mirror only reproduces images of all visible things, the absolute black in the mirror is of exactly the same order as the “original” black. Blacker than black does not exist, and black made any lighter would be black no more. Absolute black always remains identical with itself, even in a mirror. There can be no simulacrum of the invisible. Just as black does not show up, so the mirror shows nothing when we ask it to reflect black. Thus the dark spots we perceive in the mirror are not images of nothingness; they are nothingness itself. The mirror is empty in these spots, and it is this very emptiness of black that scares us. Take the case of a psychotic patient described by psychoanalyst Gisela Pankow, who one day begins to see black stains all around her face and is in danger of perishing from fear.³ Is the patient really hallucinating, as the analyst suggests? Or is it rather that she sees with too much clarity? Hallucinations

² Jean-François Lyotard, “Can Thought go on without a Body?” in: *The Inhuman. Reflections on Time*, trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge: Polity Press, 1991, p. 8.

³ See Gisela Pankow, *Gesprengte Fesseln der Psychose. Aus der Werkstatt einer Psychotherapeutin*, Munich, Basel: Ernst Reinhardt, 1968, p. 67 – 70.

are there to conceal holes. Here however, holes are opening up and threatening to swallow the subject.

In his reflections on night, Maurice Blanchot describes the very hallucinations that haunt us at night and in dreams as attempts to prevent complete disappearance and to turn the gaze away from the invisible that is threatening to engulf us: "The 'phantom' is meant to hide, to appease the phantom night. Those who think they see ghosts are those who do not want to see the night. They crowd it with the terror of little images, they occupy and distract it by immobilizing it – stopping the oscillation of eternal starting over."⁴ These images of horror, no matter how terrible, have in the end a protective function. A *monstrum* is, as the name suggests, something that can be shown. And this showing is a first attempt at exorcism. Monsters are thus fetishes, protective fantasies that successfully shield us from the absolute night described by Blanchot, or the ultimate end invoked by Lyotard. Monsters can be seen and thought. Blackness, however, which cannot be determined because it cannot be seen, eludes us and pulls us once and for all into its depths.

It is amazing that this blackness, which in its most radical form represents nothing less than the absolute limit of our mind, nevertheless constitutes the basic conditions of perception. We would be unable to see films if they were not marked by the black of the shutter, and we know that the human eye only functions because of the spot at which the optic nerves exit the eyeball. This point, known as the papilla, it is not in itself sensitive to light but must be traversed by all visual stimuli on their way to the brain. The papilla makes itself known to our field of vision as a blind spot. This piece of absolute invisibility is literally the origin of all our vision. A black hole opens up in the middle of the eye, and it is precisely here that we see.

Haus am Gern thus attempts the impossible, using all sorts of practices to render this actually invisible starting point of vision visible again. They track down dark holes everywhere, tear them open and expand them by painting additional blind spots into our field of vision, thus darkening and simultaneously intensifying our gaze. The images attempt to draw us closer to black, to this phenomenon that cannot be seen but only sensed, and to induce in us a state comparable to that of the psychotic before her stained mirror. Looking at these images with their black spots, we begin to reach the limits of perception, as well as of the mind.

René Magritte entitled one of his pictures *La reproduction interdite*, but instead of forbidden representations we encounter something even more astonishing in the images of Haus am Gern: representations of the forbidden, visions of that which we should not be able to see. And so these images bear more resemblance to the journey described in the book that we see perched on the mantelpiece in Magritte's painting: the adventures of Arthur Gordon Pym.

In Edgar Allan Poe's novel *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, a young adventurer travels to the ends of the earth and the limits of the imagination. At the last station of their journey, following all the ordeals and horrors of their travels, Pym and his crew are stranded on an island of blackness, with a black beach washed by black water and inhabitants with skin of the deepest black. Not only have the island's natives never seen white people before; the colour white is completely unknown to them and creates such agitation among them that they finally kill the castaways and burn their ship. Pym, however, manages to flee. His final progress leads him through a labyrinth of mysteriously formed black rocks and crevices. On the other side of the labyrinth he is met by glistening whiteness, itself inhabited by a being: "But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow."⁵ Such are the final words of Pym's journal.

French literary theorist Jean Ricardou has suggested that this journey through utter darkness, which ends in shining whiteness, is in fact a journey to the bottom of

4 Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, trans. by Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, p. 163.

5 Edgar Allan Poe, "The Narrative of Arthur Gordon Pym" in: *Poetry and Tales*, New York: Library of America, 1984, p. 1141.

the page.⁶ The mysteriously shaped black rocks between which Pym gropes his way forward are simply the black letters on the printed page, while what comes after is nothing but the empty white of blank paper. The book in our hands is no longer merely the material container of the narrative, but becomes its very setting, through which the protagonist stumbles and is lost among its labyrinth of letters on white paper. The description and the described, the journey and its written report, collapse into each other. Just like Pym, our reading eye has lost itself in this labyrinth. At the end of the novel, at the bottom of the final page, we too are lost in the emptiness of white paper. Horrified, we slam the book shut and absolute darkness envelops the text.

We experience something similar when we submit to the blackness in the images of Haus am Gern. Like Pym, we embark on a journey through mysterious landscapes populated by black holes and dark shadows. And the black ink with which Poe inscribes his chasms on paper is also the colour spilled all over these images. Those who think of a gigantic closed book standing before them when they look at the two enormous black wings in the Church of Bellelay Abbey are therefore quite right. But instead of us devouring the book, it is the book that devours us. And the same will happen to those who turn the pages of the book that you are now holding in your hands.

In Poe's story "The Fall of the House of Usher", the edifice of the title appears first as a reflection in the black pool before its gates, and it is into this "deep and dank tarn" that the house will finally sink.⁷ But this tarn, the pool that creates images and swallows them up again, is simply the inkwell on Poe's desk. In one of Haus am Gern's images, a hole in the earth has been expanded by painting the surrounding area with black ink. We have to ask ourselves which is worse: an actual hole, or just a painted one? If one falls into a real chasm, one will eventually hit the ground. But from a painted abyss, there is no escape, for how are we to escape something we never entered in the first place? House of Usher, Haus am Gern: either way we are lost in the dark.

The blackness holds us captive. We remain blind, and yet we see too much, no matter how hard we try to open our eyes or the pages of the book.

We step outside. We do not look. And still we are lost, caught in the trap more than ever before. We believe we see nothing. But we are wrong.

It never stops.

At the very end it still says: please turn the page! Backwards!

6 See Jean Ricardou. "Le Caractère singulier de cette eau", *Critique* 243-244 (Août - Septembre 1967), p. 718-733.

7 Edgar Allan Poe: "The Fall of the House of Usher" in: *Poetry and Tales*, New York: Library of America 1984, p. 317-336.

Haus am Gern

Das Bieler Künstlerpaar Barbara Meyer Cesta und Rudolf Steiner arbeitet seit 1998 unter dem Label Haus am Gern an interdisziplinären Projekten. Im Fokus ihres Schaffens stehen gesellschaftsrelevante Themen, die sie sich mit Leichtigkeit, Ironie und einem Sinn für raffinierte Kritik aneignen und in kontextspezifische Werke übersetzen. Ihr künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch Medienvielfalt aus, in der Zeichnung, Fotografie, Video, Objekt, Installation und Performance im Rahmen von konzeptuellen Arbeiten zueinander in Beziehung gesetzt werden.

The artist couple Barbara Meyer Cesta and Rudolf Steiner has worked together on interdisciplinary projects under the label Haus am Gern since 1998. Their work focuses on socially relevant topics, which they appropriate and translate into context specific art works with lightness, irony and a sensibility for clever critique. Their work is characterized by a diversity of media, where drawing, photography, video, objects, installation and performance are placed in relation to each other in a conceptual framework.

Le duo d'artistes biennois Barbara Meyer Cesta et Rudolf Steiner travaille depuis 1998 sous le label Haus am Gern. Au centre de leurs projets interdisciplinaires se trouvent des thèmes actuels de la société qu'ils s'approprient avec légèreté et ironie, avec un sens de la critique raffinée, thèmes qu'ils traduisent dans des œuvres adaptées au contexte. Leur travail se distingue par une diversité de moyens médiatiques où les objets, le dessin, la photographie, la vidéo, l'installation et la performance sont mis en relation dans une approche conceptuelle.

Dr. Johannes Binotto

Dr. Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler, freier Autor und Dozent am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Filmtechnik und/als Psychoanalyse, Signalstörung und Affekt, sowie die Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Literatur- und Medienwissenschaft. Er hat mit einer umfassenden Studie zum Raum des Unheimlichen promoviert, daneben zählen zu seinen zahlreichen Publikationen etwa Beiträge zur Rauminszenierung in der Fotografie, zu Digitalität und Fragmentierung bei James Bond; zum Mafioso als männlichem Hysteriker oder zur Übernatürlichkeit von Filmfarbe. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto is a theorist of culture and media, independent author and lecturer in the Department of Media Studies at the University of Basel. His current research areas are film technology and/as psychoanalysis, signal perturbation and affect, as well as the intersections of theories of space, literature, and media theory. He completed his PhD with an extensive study on the space of the uncanny and has published widely on topics including the staging of space in photography, digitality and fragmentation in James Bond films, the mafioso as male hysteric and the supernatural character of film color. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto est chercheur en sciences culturelles et sciences des médias. Il est également auteur libre et professeur au séminaire des sciences des médias à l'Université de Bâle. Actuellement ses recherches se concentrent sur la technique cinématographique et/ou comme psychanalyse, sur l'interférence entre signaux et affect, ainsi que sur les interfaces entre théorie de l'espace, littérature et sciences des médias. Sa thèse doctorale est une recherche exhaustive sur l'espace de l'inquiétante étrangeté. Ses nombreuses publications traitent de sujets aussi divers que la mise en scène de l'espace dans la photographie, la digitalité et la fragmentation dans James Bond ainsi que sur le Mafieux comme type masculin hystérique ou encore sur le caractère supranaturel de la couleur dans le film. www.schnittstellen.me

Impressum/Colophon

Cette publication paraît à l'occasion de l'exposition
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This publication is published on the occasion of the exhibition

Haus am Gern : AIRE DE BELLELAY
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, 27.6. – 13.9.2015

AIRE DE BELLELAY Installation
Masse/Dimensions: 900 x 560 cm, zweiteilig/two parts/deux parties
alluVial-Folienspiegel; Bühnenvelours / Stage velour/Velours de scène
«Yverdon»; Unterkonstruktion/substructure/sous-construction:
Aluminium
Beiheft/Insert/Supplément mit Foto-Essay/with Photo essay/
avec Essai photographique: 133-teilig/133 parties/133 parts

Ausstellung/Exhibition/Exposition
Jury: Henri Mollet, Valentine Raymond, Arno Hassler,
Germaine Fendt, Marina Porobic
Kuratorin/Curator/Commissaire: Marina Porobic
Montage/Installation: Oliver Reif alluVial GmbH, München; Silber Ingold;
Working Tiger; Fabian Saurer; Iris Brodbeck, Cyril Hübscher,
Steve Crelier SA, Porrentruy; Schlegel AG, Basel
Administration: Monique Moll

Publication/Publikation
Herausgeber/Editor/Editeur: Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
Maison d'édition/Verlag/Publisher: Edition Haus am Gern, Biel/Bienne
Autoren/Authors/Auteurs: Haus am Gern, Marina Porobic, Johannes Binotto
Übersetzung/Translation/Traduction: Clara Wubbe, Transit txt Fribourg,
Kate Whitebread
Lektorat/Proofreading/Lectorat: Jean-René Carnal, Sadie Plant,
Alice Henkes, Andrea Zimmermann

Grafik/Graphic design/Graphisme: B & R, Noah Bonsma und Dimitri Reist
Fotografie/Photographer/Photographe: Haus am Gern, Rudolf Steiner
Schrift/Typeface/Polices: Unica77 LL Regular/Italic
Papier/Paper/Papier: Black Magic, Aspero Volume White 1.5, OpakoSatin
Druck/Print/Impression: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg D
Auflage/Run/Tirage: 600

Vorzugsausgabe/Limited edition/Édition de tête
Mit einem Originalwerk von Haus am Gern, signiert und nummeriert/
with an original work by Haus am Gern, signed and numbered/avec une
oeuvre originale de Haus am Gern, signée et numérotée 1/30 – 30/30

Dank/Thanks/Remerciements
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, Marina Porobic, Johannes Binotto,
Michael Heitz, Ruedy Schwyn, Antonio Herrera, Georg Traber, Hans Aff,
Hans Koch, Daniel Glaus, Big Zis, Max Usata.

Ausstellung und Publikation entstanden dank der grosszügigen
Unterstützung von/This exhibition and the publication were realised
thanks to the generous support by/Cette exposition et publication
ont pu être réalisées grâce au généreux soutien de



© 2015 Bilder/Images/Pictures: Haus am Gern www.hausamgern.ch
© 2015 Texte/Textes/Texts: Marina Porobic, Johannes Binotto
© Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
© 2015 Edition Haus am Gern, Biel/Bienne www.edition-hausamgern.ch
ISBN 978-3-9524192-2-9

A

Die Instal-
lädt ein, in
schauen.
Zusamm-
in einer
selbst in
trachtet
keiten, m
und Sich
mit Bild
beim Ein
nicht ref
zweidim
und die P
licht eine
den Cho
dem Bet
wieder u
Dafür
flektiere
teikirche
mässigk
te einer
Gewölbe
finden, e
den ver
Betrach
lung un
Versch
Spiegel
tierend
Betrach
Die Bild
und un
Künstli
geschl
zuerst
Oberfl
die Illu
nicht r
cken, s
sobald



fleck / flush / flaque
De la noirceur du voir

Johannes Binotto

Nous entrons. Nous regardons. Et nous voilà perdus, irrémédiablement pris au piège. Nous croyons voir quelque chose. Mais nous nous trompons. Nous nous avançons, voyons dans le noir et ne le voyons pas.

Car le noir, on ne le voit jamais. Le noir est invisible.

Cette affirmation paraît aberrante. Car le noir, n'est-ce pas ce que nous voyons même en ayant les yeux fermés ? Mais c'est bien justement la preuve que le noir n'est apparemment pas perçu par les yeux. Si voir signifie sur le plan physique que des rayons lumineux touchent la rétine de mon œil d'où, traduits en signaux électriques, ils sont transmis au cerveau qui recompose ces impulsions lumineuses en images, alors le noir, qui n'émet pas de rayons lumineux, ne peut pas être vu. Nous ne pouvons voir ce qui n'émet pas de lumière.

Des chercheurs de l'entreprise anglaise Surrey NanoSystems ont récemment développé un matériau, « Vantablack », censé être le matériau le plus noir jamais connu. Composé d'une sorte de tapis de nanotubes en carbone, Vantablack absorbe totalement la lumière ou presque (99,965 %), ne réfléchissant que 0,035 % du rayonnement qui touche sa surface. Ceux qui ont eu l'occasion de voir un échantillon de Vantablack disent qu'ils ont eu l'impression de ne pas voir de matériau du tout mais de plonger dans un trou noir. En effet, ils n'auront pas « vu » Vantablack. Comment le pourraient-ils, puisque cette matière ne réfléchit pas de lumière et ne peut donc pas se fixer sur la rétine ? Le noir absolu ne peut être vu. Seul est visible le contour du noir, à l'endroit où l'espace visible s'arrête tout d'un coup et se fond dans une tache de non visible. Nous percevons le noir là, à la lisière du visible.

Être invisible ne veut en effet pas dire être imperceptible. Au contraire. Dans son livre « *Handbuch der Physiologischen Optik* », publié en 1867, Hermann von Helmholtz écrit : « Le noir est une sensation véritable, quoiqu'il soit produit par l'absence de lumière. Nous distinguons nettement la sensation du noir de l'absence de toute sensation. En effet, s'il y a dans le champ visuel un objet qui n'envoie aucune lumière, il nous apparaîtra en noir, tandis que les objets situés derrière nous, qu'ils soient clairs ou obscurs, ne nous paraissent pas noirs, mais ne nous donnent aucune sensation. »¹ Le noir est « senti », justement parce qu'il se fait remarquer de manière aussi véhémement comme absence. Telle une douleur fantôme, la sensation du noir est ressentie le plus fortement là où un trou s'ouvre au milieu du visible. Et notre vue est d'autant plus acérée qu'il n'y a rien à voir au milieu du visible.

Ce paradoxe – le noir désigne l'abolition de toute visibilité, mais de ce fait justement, il aiguise notre perception si ce n'est qu'il la rend possible – se manifeste également dans des domaines techniques comme le cinéma par exemple. Si l'on prend une pellicule dans la main et qu'on la tient contre la lumière, on verra des espaces, comme des barres noires, entre les images individuelles. La pellicule est chargée

1 Hermann von Helmholtz: *Handbuch der Physiologischen Optik*, Leipzig: Voss 1867, p. 281.

dans le projecteur, l'avancement d'une image à la suivante étant scandé par le mouvement ouverture-fermeture de l'obturateur. Et lors de la projection au cinéma, chaque moment où le film avance d'une image à la suivante est masqué par l'obturateur ; 24 images à la seconde, c'est la vitesse à laquelle les films sont projetés au cinéma. Cela veut dire 24 fois par seconde un moment d'obscurité totale. Autrement dit : lorsque nous visionnons un film de deux heures, nous sommes en fait plongés dans l'obscurité une heure durant. Ou encore : au cinéma, nous ne voyons en réalité qu'à moitié. Or c'est bien l'obscurité, le moment d'obturation, qui fait que nous puissions voir un film. Si la pellicule passait par la caméra sans cette scansion ouverture-fermeture de l'obturateur, on ne verrait rien d'autre à l'écran qu'un fouillis impénétrable. L'illusion de l'image en mouvement est ainsi fondée sur une contradiction : pour que des images animées puissent être vues sur l'écran, il faut qu'elles soient scandées par l'obscurité. C'est l'absence de lumière qui nous ouvre les yeux.

Sur une des images de *Haus am Gern*, un trait noir traverse une surface dont nous ne saurions dire précisément s'il s'agit de peau, de terre, de sable ou d'épiderme. Le noir – on le verra si on s'approche de la photographie – est de fait la zone où l'image est nette. Ce qui paraît obscur est en réalité l'endroit qui offre les meilleures conditions de visibilité. Nous voyons « bien » là où nous voyons noir. Une autre photo montre une image de la terre suspendue dans l'espace interplanétaire, livrée à l'univers sans le manteau protecteur de l'atmosphère. Un rai de lumière solaire éclaire encore les surfaces aquatiques de la planète bleue, mais tout autour guette le néant noir, l'*outer space* hostile. Or cet espace n'est en fait rien d'autre qu'un obturateur dont on a couvert le ciel pour le faire disparaître de l'image. L'artiste, en mettant quelque chose devant la caméra rejette la caméra elle-même de l'atmosphère. Un procédé simple qui permet au spectateur de faire un saut quantique. L'intrusion du noir dans le champ de vision inverse toute notre optique : une image, prise sur une plage de notre terre, devient tout d'un coup une image prise d'une capsule spatiale. Plus encore : la prise de vue d'ici et de maintenant devient une vision du futur. Car cette image nous donne une idée de ce qu'il adviendra lorsque le noir recouvrira non seulement une partie mais toute l'image – lorsque le soleil se sera couché pour toujours et que nous serons recouverts du manteau noir de l'espace.

« Après la mort du soleil, il n'y aura pas de pensée pour savoir que c'était la mort », écrit Jean-François Lyotard. « On ne peut pas penser la fin pure et simple de quoi que ce soit, puisque fin, c'est limite, et qu'il faut être des deux côtés de la limite pour la concevoir. »² Le noir comme ténèbres absolues se révèle comme limite de la pensée, dont on peut tenter de s'approcher mais que l'on ne peut penser jusqu'au bout – comme on ne peut jamais voir le noir, mais le deviner à partir de son contour. Le noir est là, nous le sentons, nous le percevons, mais nous ne pouvons pas le penser.

La réflexion du noir n'est pas possible – au sens figuré mais aussi au sens optique. Car comme le noir ne réfléchit pas de lumière, il ne peut être lui-même réfléchi. Si l'on tient un échantillon de Vantablack devant le miroir, on ne verra rien dans le miroir hormis un trou noir. Ce trou noir dans le miroir n'est pas le reflet du noir, c'est le noir lui-même. La distinction est de taille. Alors que le miroir ne donne toujours que la « reproduction » du visible, le noir absolu dans le miroir est exactement du même ordre que le noir « original ». Plus noir que noir n'existe pas et noir plus clair ne serait plus noir. Le noir absolu demeure égal à lui-même, aussi dans le miroir. Il ne peut y avoir de simulacre de l'invisible. Comme le noir ne se montre pas, le miroir ne montre rien non plus si on essaie de mirer le noir. Ce que nous reconnaissons comme des taches dans le miroir, ne sont pas de images de rien, mais le rien lui-même. En ces endroits, le miroir est « vide ». C'est le vide du noir, qui nous fait peur. La psychanalyste Gisela Pankow a

² Jean-François Lyotard : « Si l'on peut penser sans corps » in : *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 17 – 31

parlé du cas d'une patiente psychotique terrorisée par des taches noires qu'elle commence à voir autour de son visage dans le miroir.³

Des hallucinations, comme l'affirme la psychoanalyste ? Ne serait-ce pas, au contraire, que la jeune femme y voit trop clair ? Les hallucinations, en tant que manifestations du voir, couvrent les trous, alors qu'ici les trous s'ouvrent, menaçant d'engloutir. Dans ses considérations sur la nuit, Maurice Blanchot écrit que les hallucinations qui nous visitent la nuit et dans les rêves sont des tentatives d'empêcher une disparition absolue, de détourner le regard de l'invisible qui cherche à nous anéantir : « Le 'fantôme' est là pour dérober, apaiser le fantôme de la nuit. Ceux qui croient voir des fantômes sont ceux qui ne veulent pas voir la nuit, la comblent par la frayeur de petites images, l'occupent et la désirent. »⁴ Ces petites images, aussi effrayantes soient-elles, servent en fin de compte à se protéger. Comme son nom le suggère, le *monstrum* est quelque chose qui se montre. Et dans le fait de montrer, il y a déjà une première conjuration de la peur. Les monstres sont ainsi des fétiches, des images protectrices, qui nous sauvent de la nuit absolue dont parle Blanchot, de cette fin ultime évoquée par Lyotard. Le monstre se donne à voir et à penser. Mais le noir, qui ne peut être fixé parce qu'on ne le voit pas, se dérobe à nous et nous entraîne inexorablement dans sa béance.

N'est-il pas stupéfiant que le noir, qui représente la limite absolue de notre capacité de penser, soit en même temps la condition *sine qua non* de notre capacité de voir ? Impossible de voir un film à l'écran si les images ne sont pas scandées par l'ouverture-fermeture de l'obturateur. L'œil humain ne voit, comme on le sait, que grâce à cet endroit précis où le nerf optique sort de l'œil. Ce point de sortie du nerf optique, appelé papille optique, par lequel passent tous les stimuli visuels censés atteindre le cerveau, est lui-même insensible à toute lumière. La papille optique est d'ailleurs aussi appelée point aveugle ou tache aveugle. Cette petite portion d'invisibilité totale est littéralement le fondement de notre vision ; c'est par ce trou noir au milieu de l'œil que l'on voit.

Haus am Gern tente ainsi l'impossible : redonner à voir le point d'origine du voir par tous les moyens possibles, en traquant les trous noirs, en les ouvrant et en les élargissant, en peignant des taches aveugles supplémentaires dans notre champ de vision, en obscurcissant par là notre vue tout en l'intensifiant. Nous essayons de percer le noir, ce phénomène que l'on ne peut pas voir mais que l'on peut seulement deviner, avec des images, pour nous mettre dans un état similaire à celui de la personne psychotique devant son miroir taché de noir. En observant ces images avec ses taches noires, notre perception, et du même coup notre capacité à penser, touchent à leur limite. Le tableau « La reproduction interdite » de René Magritte est bien connu. Mais au lieu de reproductions interdites, nous voyons ici quelque chose de bien plus extraordinaire : des reproductions de l'interdit, des images de ce qui ne doit ou ne peut être vu en réalité. En ce sens, ces images sont-elles évocatrices du voyage narré dans le livre « Les aventures d'Arthur Gordon Pym », que nous voyons posé sur ce qui paraît être le rebord d'un foyer dans le tableau de Magritte.

Ce roman d'Edgar Allan Poe raconte le voyage du jeune Arthur Gordon Pym aux confins du monde et aux limites de l'imagination. Après mille tribulations aussi éprouvantes que terrifiantes, Pym et son équipage arrivent à la dernière étape de leur périple : une île noire, dont la plage noire est léchée de vagues noires et dont les habitants sont totalement noirs. Non seulement les autochtones n'ont jamais vu d'hommes blancs, mais la couleur blanche leur est totalement inconnue et les met dans un tel état d'épouvante qu'ils finissent par tuer les naufragés et à brûler leur navire. Pym et quelques compagnons parviennent à s'enfuir. Leur fuite les mène à travers un labyrinthe de falaises et de gorges noires, aux formes mystérieuses. Au sortir de l'obscurité du labyrinthe, ils sont accueillis par une aveuglante clarté. Un être les y attend : « Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions

3 Gisela Pankow: *Gesprengte Fesseln der Psychose. Aus der Werkstatt einer Psychotherapeutin*, München, Basel: Ernst Reinhardt 1968, p. 67 – 70.
4 Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard 1988

beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de l'homme était la blancheur parfaite de la neige.»⁵ C'est par ces mots que s'achève le récit de Pym.

Ce voyage dans les ténèbres absolues, qui s'achève dans un blanc étincelant, suggère le théoricien français Jean Ricardou, est en fait un voyage au bout de la page d'un livre.⁶ Les falaises et gorges noires aux formes étranges au travers desquelles Pym tente de se frayer un chemin ne sont rien d'autre que les lettres noires sur la page imprimée, et ce qui suit, rien d'autre que le blanc de la page vierge. Le livre que nous lisons n'est plus le support matériel du récit, mais devient lui-même la scène de théâtre sur laquelle notre héros avance péniblement, s'égarant dans le dédale des lettres sur le papier blanc. La description et le décrit, le voyage et le récit du voyage se fondent en un. Comme Pym se perd, notre œil qui lit se perd. À la fin du roman, à la fin de la page, nous tombons nous aussi dans la béance du blanc. Effrayés, nous fermons le livre et l'obscurité totale tombe sur le texte.

Nous faisons la même expérience lorsque nous nous exposons au noir des images de *Haus am Gern*. Ici aussi, comme Pym, nous parcourons les mêmes contrées énigmatiques, peuplées de trous noirs et d'ombres ténébreuses. Et l'encre noire, avec laquelle Poe couchait ses histoires extraordinaires sur le papier, est aussi la couleur noire répandue sur ces images. Les deux grandes ailes noires dans l'abbatiale de Bellelay vous font-elles penser à un livre immense ouvert devant vous ? Vous avez raison. Mais au lieu que nous dévorions ce livre, c'est lui qui nous dévore. Et c'est ce qui adviendra également à celui qui tourne les pages du livre qu'il tient maintenant entre ses mains.

Dans la nouvelle de Poe « La chute de la maison Usher », la maison apparaît d'abord comme un reflet dans l'étang noir et lugubre qui s'étend devant le bâtiment, et c'est dans cette flaque d'un noir de jais que la maison finira par sombrer.⁷ Mais cet étang, qui engendre des images et les dévore, n'est rien d'autre que l'encrier sur l'écritoire de Poe. Sur une image de *Haus am Gern*, un trou dans la terre est élargi par la peinture en noir de la zone qui l'entoure. Qu'est-ce qui est pire en fin de compte : un trou véritable ou un trou peint ? Si l'on tombe dans un vrai trou, on finira par toucher le fond. Mais le trou peint n'offre aucune issue, car comment sortirait-on de quelque chose dans lequel on ne peut pas entrer ? House of Usher – *Haus am Gern* : nous sommes perdus, ici comme là, dans l'obscurité. Le noir nous emprisonne. Nous avons beau écarquiller les yeux, beau essayer d'ouvrir les pages de ce livre. Nous demeurons aveugles et, dans cet état, voyons beaucoup trop.

Nous sortons. Nous ne regardons pas. Et nous sommes toujours perdus, plus profondément piégés que jamais auparavant. Nous croyons ne pas voir. Mais nous nous trompons.

Cela ne s'arrête pas.

Tout à la fin, on lit toujours : Tournez la page svp ! En arrière !

5 « Les aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket », trad. Charles Beaudelaire, Michel Lévy frères (Collection Michel Lévy), 1868

6 Jean Ricardou : « Le Caractère singulier de cette eau » *Critique* 243 – 244 (août–septembre 1967), p. 718–733.

7 Edgar Allan Poe: « La Chute de la maison Usher », trad. Charles Baudelaire, A. Quantin, 1884

Haus am Gern

Das Bieler Künstlerpaar Barbara Meyer Cesta und Rudolf Steiner arbeitet seit 1998 unter dem Label Haus am Gern an interdisziplinären Projekten. Im Fokus ihres Schaffens stehen gesellschaftsrelevante Themen, die sie sich mit Leichtigkeit, Ironie und einem Sinn für raffinierte Kritik aneignen und in kontextspezifische Werke übersetzen. Ihr künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch Medienvielfalt aus, in der Zeichnung, Fotografie, Video, Objekt, Installation und Performance im Rahmen von konzeptuellen Arbeiten zueinander in Beziehung gesetzt werden.

The artist couple Barbara Meyer Cesta and Rudolf Steiner has worked together on interdisciplinary projects under the label Haus am Gern since 1998. Their work focuses on socially relevant topics, which they appropriate and translate into context specific art works with lightness, irony and a sensibility for clever critique. Their work is characterized by a diversity of media, where drawing, photography, video, objects, installation and performance are placed in relation to each other in a conceptual framework.

Le duo d'artistes biennois Barbara Meyer Cesta et Rudolf Steiner travaille depuis 1998 sous le label Haus am Gern. Au centre de leurs projets interdisciplinaires se trouvent des thèmes actuels de la société qu'ils s'approprient avec légèreté et ironie, avec un sens de la critique raffinée, thèmes qu'ils traduisent dans des œuvres adaptées au contexte. Leur travail se distingue par une diversité de moyens médiatiques où les objets, le dessin, la photographie, la vidéo, l'installation et la performance sont mis en relation dans une approche conceptuelle.

Dr. Johannes Binotto

Dr. Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler, freier Autor und Dozent am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Filmtechnik und/als Psychoanalyse, Signalstörung und Affekt, sowie die Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Literatur- und Medienwissenschaft. Er hat mit einer umfassenden Studie zum Raum des Unheimlichen promoviert, daneben zählen zu seinen zahlreichen Publikationen etwa Beiträge zur Rauminzenierung in der Fotografie, zu Digitalität und Fragmentierung bei James Bond; zum Mafioso als männlichem Hysteriker oder zur Übernatürlichkeit von Filmfarbe. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto is a theorist of culture and media, independent author and lecturer in the Department of Media Studies at the University of Basel. His current research areas are film technology and/as psychoanalysis, signal perturbation and affect, as well as the intersections of theories of space, literature, and media theory. He completed his PhD with an extensive study on the space of the uncanny and has published widely on topics including the staging of space in photography, digitality and fragmentation in James Bond films, the mafioso as male hysteric and the supernatural character of film color. www.schnittstellen.me

Dr. Johannes Binotto est chercheur en sciences culturelles et sciences des médias. Il est également auteur libre et professeur au séminaire des sciences des médias à l'Université de Bâle. Actuellement ses recherches se concentrent sur la technique cinématographique et/ou comme psychanalyse, sur l'interférence entre signaux et affect, ainsi que sur les interfaces entre théorie de l'espace, littérature et sciences des médias. Sa thèse doctorale est une recherche exhaustive sur l'espace de l'inquiétante étrangeté. Ses nombreuses publications traitent de sujets aussi divers que la mise en scène de l'espace dans la photographie, la digitalité et la fragmentation dans James Bond ainsi que sur le Mafieux comme type masculin hystérique ou encore sur le caractère supranaturel de la couleur dans le film. www.schnittstellen.me

Impressum/Colophon

Cette publication paraît à l'occasion de l'exposition
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This publication is published on the occasion of the exhibition

Haus am Gern : AIRE DE BELLELAY
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, 27.6. – 13.9.2015

AIRE DE BELLELAY Installation
Masse/Dimensions: 900 x 560 cm, zweiteilig/two parts/deux parties
alluVial-Folienspiegel; Bühnenvelours / Stage velour/Velours de scène
«Yverdon»; Unterkonstruktion/substructure/sous-construction:
Aluminium
Beiheft/Insert/Supplément mit Foto-Essay/with Photo essay/
avec Essai photographique: 133-teilig/133 parties/133 parts

Ausstellung/Exhibition/Exposition
Jury: Henri Mollet, Valentine Reymond, Arno Hassler,
Germaine Fendt, Marina Porobic
Kuratorin/Curator/Commissaire: Marina Porobic
Montage/Installation: Oliver Reif alluVial GmbH, München; Silber Ingold;
Working Tiger; Fabian Saurer; Iris Brodbeck, Cyril Hübscher,
Steve Crelser SA, Porrentruy; Schlegel AG, Basel
Administration: Monique Moll

Publication/Publikation
Herausgeber/Editor/Editeur: Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
Maison d'édition/Verlag/Publisher: Edition Haus am Gern, Biel/Bienne
Autoren/Authors/Auteurs: Haus am Gern, Marina Porobic, Johannes Binotto
Übersetzung/Translation/Traduction: Clara Wubbe, Transit txt Fribourg,
Kate Whitebread
Lektorat/Proofreading/Lectorat: Jean-René Carnal, Sadie Plant,
Alice Henkes, Andrea Zimmermann

Grafik/Graphic design/Graphisme: B & R, Noah Bonsma und Dimitri Reist
Fotografie/Photographer/Photographe: Haus am Gern, Rudolf Steiner
Schrift/Typeface/Polices: Unica77 LL Regular/Italic
Papier/Paper/Papier: Black Magic, Aspero Volume White 1.5, OpakoSatin
Druck/Print/Impression: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg D
Auflage/Run/Tirage: 600

Vorzugsausgabe/Limited edition/Edition de tête
Mit einem Originalwerk von Haus am Gern, signiert und nummeriert/
with an original work by Haus am Gern, signed and numbered/avec une
oeuvre originale de Haus am Gern, signée et numérotée 1/30 – 30/30

Dank/Thanks/Remerciements
Fondation de l'Abbatiale de Bellelay, Marina Porobic, Johannes Binotto,
Michael Heitz, Ruedy Schwyn, Antonio Herrera, Georg Traber, Hans Aff,
Hans Koch, Daniel Glaus, Big Zis, Max Usata.

Ausstellung und Publikation entstanden dank der grosszügigen
Unterstützung von/This exhibition and the publication were realised
thanks to the generous support by/Cette exposition et publication
ont pu être réalisées grâce au généreux soutien de

C J B
CONSEIL DU JURA BERNINO

kultur
STISSLEBEN

prohelvetia

STANLEY THOMAS
JOHNSON STIFTUNG

Kultur
Stadt Berr

Biel
Bienne

ABBATIALE DE BELLELAY

© 2015 Bilder/Images/Pictures: Haus am Gern www.hausamgern.ch
© 2015 Texte/Textes/Texts: Marina Porobic, Johannes Binotto
© Fondation de l'Abbatiale de Bellelay
© 2015 Edition Haus am Gern, Biel/Bienne www.edition-hausamgern.ch
ISBN 978-3-9524192-2-9

